

Sonderdruck aus:

Musik-Konzepte
Neue Folge
Heft 174

Antonín Dvořák

Herausgegeben von
Ulrich Tadday
2016

MUSIK-KONZEPTE Neue Folge
Die Reihe über Komponisten
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 174
Antonín Dvořák
Herausgegeben von Ulrich Tadday
August 2016

Wissenschaftlicher Beirat:
Ludger Engels (Aachen, Regisseur)
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)
Jörn Peter Hiekel (HfM Dresden/ZHdK Zürich)
Birgit Lodes (Universität Wien)
Laurenz Lütteken (Universität Zürich)
Georg Mohr (Universität Bremen)
Wolfgang Rathert (Universität München)

ISSN 0931-3311
ISBN 978-3-86916-503-5

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: Antonín Dvořák am Klavier (1901?), Zeichnung von Hugo Boettinger
(1880–1934)

Die Reihe »Musik-Konzepte« erscheint mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte können einzeln, im vergünstigten Jahresabonnement für € 59,— oder im UN!-Abo für € 39,— durch jede Buch-, Musikalienhandlung oder über den Verlag bezogen werden. Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich. Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für dieses Heft € 29,—

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2016
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Dörr + Schiller GmbH, Curiestraße 4, 70563 Stuttgart
Druck und Buchbinder: Beltz Bad Langensalza, Neustädter Straße 1–4,
99947 Bad Langensalza

Musik-Konzepte Neue Folge 174

Antonín Dvořák

| | |
|---|-----|
| Vorwort | 3 |
| <i>Ivana Rentsch</i> | |
| »Der Komponist ist Böhme« Dvořák und der lange Schatten des Folklorismus | 5 |
| <i>Daniela Philippi</i> | |
| Zu Dvořáks Opernschaffen im Kontext seines künstlerischen Werdegangs | 21 |
| <i>Sebastian Bolz</i> | |
| Armidas künstliche Paradiese Zur Poetologie von Antonín Dvořáks letzter Oper | 42 |
| <i>Iacopo Cividini</i> | |
| Fides, spes, caritas Dvořáks musikalisches Glaubensbekenntnis in der D-Dur-Messe op. 86 | 63 |
| <i>Hartmut Schick</i> | |
| Eine neue Art von Programmsymphonie? Dvořáks experimenteller Ouvertürenzyklus In der Natur – Karneval – Othello op. 91–93 | 81 |
| <i>Hans-Joachim Hinrichsen</i> | |
| Neue Welt – neue Wege? Dvořáks »amerikanische« Produktionsstrategie, am Beispiel des Streichquintetts op. 97 | 107 |

2 Inhalt

| | |
|--------------------------|-----|
| Abstracts | 126 |
| Bibliografische Hinweise | 129 |
| Zeittafel | 131 |
| Autorinnen und Autoren | 132 |

Eine neue Art von Programmsymphonie?

Dvořáks experimenteller Ouvvertürenzyklus *In der Natur – Karneval – Othello* op. 91–93

Die drei Konzertouvertüren in F-Dur, A-Dur und fis-Moll op. 91–93 (B 168, 169 und 174), die Antonín Dvořák im Zeitraum 31. März 1891 bis 18. Januar 1892 unter dem gemeinsamen Titel *Příroda, Život a Lásky* (»Natur, Leben und Liebe«) komponiert hatte, werden heutzutage fast immer als Einzelwerke aufgeführt, eingespielt oder gesendet. Als Werktitel haben sich die Bezeichnungen der 1894 im Verlag Simrock erschienenen Erstdrucke eingebürgert, die sich so allerdings erst Ende des Jahres 1893 in der Korrespondenz zwischen Komponist und Verleger herauskristallisiert hatten: *V přírodě* *In der Natur* op. 91, *Karneval* op. 92 und *Othello* op. 93. Zweifellos funktioniert es, diese Overtüren einzeln aufzuführen; *Karneval* gehört sogar zu den am häufigsten gespielten Orchesterwerken Dvořáks, wohl weil es am stärksten dem klischeehaften Dvořák-Bild entspricht und sehr den so populären *Slawischen Tänzen* ähnelt. Tatsächlich aber bilden die drei Overtüren intentional ein dreiteiliges Werk von durchaus experimenteller, wenn auch singulär gebliebener Gestalt, dessen Teile sogar stärker miteinander verknüpft sind als üblicherweise die Sätze einer Symphonie. Die Overtüren einzeln aufzuführen, entspricht zwar einer vom Komponisten selbst gutgeheißenen Praxis, gleicht aber dem Herauslösen und isolierten Betrachten eines Einzelbildes aus einem Altar-Triptychon. Vieles ist nur im Zusammenhang verständlich oder gewinnt zumindest eine andere Qualität, wenn man das Gesamtwerk wahrnimmt.¹ Dies soll im Folgenden gezeigt werden, wobei auch bislang übersehene Bezüge zu anderen Werken und Gattungen herauszuarbeiten sind, nicht zuletzt zu Verdis Oper *Otello*.

Ambivalenzen in Benennung und Werkverständnis

Die Quellenlage ist zumindest bis kurz vor der Drucklegung eindeutig im Hinblick auf die Zusammengehörigkeit zu einem übergeordneten, zyklischen

¹ Einen Überblick über die Overtüren und ihre Thematik gibt Otakar Šourek, *Antonín Dvořák. Werkanalysen I: Orchesterwerke*, Prag 1954, S. 317–335; vgl. ferner besonders John Clapham, *Antonín Dvořák: Musician and Craftsman*, London 1966, S. 113–117, und David R. Beveridge, *Romantic Ideas in a Classical Frame: The Sonata Forms of Dvořák*, PhD Diss. Berkeley 1980 (un-gedr.), S. 344–366.

Werk, das ursprünglich auch nur unter einer Opuszahl, nämlich 91, veröffentlicht werden sollte. Denkbar kompliziert, teilweise auch verwirrend, gestaltete sich aber über mehrere Jahre der Prozess der Titelfindung für die drei Ouvertüren. Auf dem Titelblatt zur Gesamtskizze steht zunächst der Werktitel *Příroda, Život a Láska* (»Natur, Leben und Liebe«). Es folgen hier als Einzeltitel und Gattungsangabe (in tschechischer Sprache): »I In der Einöde, II Carneval, III (Othello) Drei Ouvertüren für | alle Instrumente« (wobei denkbar ist, dass das Titelblatt mit diesen Bezeichnungen erst später hinzugefügt wurde). In der Einzelskizze zur ersten Ouvertüre erwägt Dvořák noch drei weitere Benennungen und notiert (wie stets tschechisch): »*Ouvertura lyrica*, oder *In der Natur*, oder *Sommernacht*«, während in den erhaltenen vier Einzelskizzen zur dritten Ouvertüre wiederum der Begriff *Othello* noch fehlt; in zweien ist der Titel mit *Láska* (»Liebe«) angegeben. In allen drei Partiturautografen ist ebenfalls zuerst der Gesamttitel *Příroda, Život a Láska* angegeben, nun mit dem Zusatz »op. 91«, danach erscheinen als Einzeltitel (tschechisch): »Ouvertüre (Opus 91.) Nummer 1. (Natur)«, »Ouvertüre II. op. 91 Leben (Carneval)« und »III. Ouvertüre (Nummer 3.) Liebe (Othello) (op. 91)«. ² Der Skizzentitel für die F-Dur-Ouvertüre, *Na samotě* (»In der Einöde«), ist also durch *Příroda* (»Natur«) ersetzt; für die zweite und dritte Ouvertüre sollen *Život* (»Leben«) und *Láska* (»Liebe«) offenbar die eigentlichen Titel darstellen, *Carneval* und *Othello* Alternativtitel mit eher erläuterndem Charakter.

Selbst nachdem Dvořák die Komposition der ersten Ouvertüre beendet hatte, war er sich allerdings noch unsicher über deren Benennung, distanzierte sich aber vom (in der Skizze noch erwogenen) Titel *Létní noc* (»Sommernacht«). An seinen Freund Alois Göbl schreibt er am 1. August 1891 aus seinem ländlichen Sommersitz Vysoká, er habe hier seine Ouvertüre beendet, die er schon in Prag begonnen habe. »Welchen Namen sie haben wird, weiß ich noch nicht, aber in der Zeitung habe ich gelesen, dass sie angeblich ›Sommernacht‹ heißen wird. Diese Leute, wo sie etwas hören, schnappen es sofort auf und wissen doch nichts.« ³ Am 25. November 1891 – zweieinhalb Monate nach Abschluss der Arbeit an der zweiten Ouvertüre – meldet Dvořák Göbl: »Ich (...) arbeite gerade an der III. Ouvertüre ›Natur, Leben und Liebe‹, aber ich habe noch ein großes Stück Arbeit vor mir.« ⁴

2 Die Skizzen und Partiturautografe befinden sich heute fast alle im Český muzeum hudby in Prag; die umfangreichste Skizze zu *Othello* besaß der kürzlich verstorbene Evžen Rattay. Vgl. zu allen genannten Quelldaten einerseits Jarmil Burghauser, *Antonín Dvořák Thematical Verzeichnis mit Bibliographie und Übersicht des Lebens und Werkes* [tschech./engl./deutsch], 2. Aufl. Prag 1996, S. 289f. und 294, andererseits die Vorworte und Kritischen Berichte zu den quellenkritischen Ausgaben der Ouvertüren nach den autografen Partituren in: Antonín Dvořák, *Souborné vydání díla/Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von der Kommission für die Herausgabe der Werke Antonín Dvořáks unter Leitung von Otakar Sourek, Bd. III/13, Prag 1955 und 1956.

3 Original tschechisch, in: Antonín Dvořák, *Korespondence a Dokumenty. Kritické vydání/Korrespondenz und Dokumente*, hrsg. von Milan Kuna, Bd. 3: *Abgesandte Korrespondenz 1890–1895*, Prag 1989, S. 90f.

4 Original tschechisch, in: ebenda, S. 104.

Wenig später, im Dezember 1891, tauchen dann in der Korrespondenz auch die Begriffe »Karneval« und »Othello« auf, allerdings nur als Alternativtitel. Dvořák schreibt dem Sekretär der Londoner Philharmonic Society, Francesco Berger: »I shall have a great work for orchestra, namely: three overtures called: ›Nature, Life (Carnival), Love (Othello)«, but only the two first are ready, the last one (›Love‹) I shall have finished in about 4 weeks – afterward(s) I shall be very glad to write any more about this matter« – wobei er noch nicht wisse, ob die drei Ouvertüren in Österreich oder England (ur-)aufgeführt werden sollten.⁵ Während er hier die drei Ouvertüren noch als ein zusammenhängendes Werk verstanden wissen will und die dritte Ouvertüre eher mit »Liebe« als mit »Othello« benennen möchte, deutet der Komponist Anfang 1892 gegenüber Fritz Simrock erstmals auch die Möglichkeit einer Separataufführung einzelner Ouvertüren an, offenkundig um das ungewöhnliche Gesamtwerk dem Berliner Verleger – mit dem er seit 1890 ein Zerwürfnis hatte – ökonomisch attraktiver erscheinen zu lassen:

Ich habe folgende Sachen:

1. ›Dumky‹ für Piano, Viol. und Cello im Kammermusikstil
(1/2 Stunde Dauer),
2. Rondo für Cello mit Begl. des Piano,
3. Ouvertüre F-Dur ›Natur‹
4. Ouvertüre ›Leben‹ – ›Karneval‹
5. Ouvertüre ›Liebe‹ – ›Othello‹

Diese drei Ouvertüren bilden einen Zyklus und haben den Titel ›Natur, Leben und Liebe‹ (natürlich für Orchester), haben eine gemeinsame Opuszahl und kann jede auch für sich gespielt werden. Die letzte Ouvertüre ist noch nicht fertig; ich brauche noch etwa 4 Wochen zur Ausarbeitung.⁶

Möglicherweise war dem Komponisten bewusst, dass bei Einzelaufführungen Benennungen wie »Ouvertüre *Leben*« oder »Ouvertüre *Liebe*« merkwürdig wirken würden und dafür dann als Titel *Karneval* und *Othello* vorzuziehen wäre. Die eingeräumte Möglichkeit von Einzelaufführungen spielt dann aber noch längere Zeit keine Rolle, und auch die Drucklegung durch Simrock, der sich durchaus interessiert zeigt, zögert Dvořák bis Ende des Jahres 1893 hinaus, wobei er zwischenzeitlich eine Zusammenarbeit mit dem Londoner Verlag Novello erprobt. Am 28. April 1892 dirigiert er in Prag die Uraufführung des Ouvertürenzyklus – die drei Ouvertüren werden hier unter der gemeinsamen Opuszahl 91 als *Příroda*, *Život* (*Český karneval*) und *Láska* (*Othello*) an-

5 Undatierter Brief vom Dezember 1891 an Berger in London, in: ebenda, S. 109f.

6 Brief an Fritz Simrock in Berlin vom 2.1.1892, in: ebenda, S. 115f. Die Partitur der dritten Ouvertüre beendete Dvořák dann bereits am 18.1.1892.

gekündigt⁷ – bei seinem viel beachteten Konzert mit dem Orchester des Nationaltheaters, mit dem er sich vom Prager Publikum verabschiedete, bevor er im September die Reise nach Amerika antrat. Der Mäzenin und Präsidentin des New Yorker National Conservatory of Music Jeannette Thurber, die ihn als Kompositionslehrer an ihr Konservatorium verpflichten konnte, empfiehlt Dvořák am 25. Juni 1892 zur Aufführung in einem seiner ersten Konzerte in New York neben dem eigens für das Columbus-Jubiläum geschrieben *Te Deum*: »three overtures: ›Nature, Life and Love‹.«⁸ Im folgenden Brief bezeichnet er den Ouvertürenzyklus kurz als »Triple Overture«,⁹ und in Kombination mit der Uraufführung des *Te Deum* erklingt der Ouvertürenzyklus dann so auch am 21. Oktober 1892 in der Carnegie Hall unter Leitung des Komponisten, im Programm bezeichnet mit: *TRIPLE OVERTURE* »Nature, Life, Love«: a) »Nature«, b) »Life« (*Bohemian Carnival*), c) »Love« (*Shakespeare's Othello*).¹⁰

Vom Originaltitel *Příroda, Život a Lásky* und der Bezeichnung mit nur einer Opuszahl rückt Dvořák erst Ende des Jahres 1893 ab, als er sich schließlich mit Fritz Simrock auf die Publikation der Ouvertüren verständigt. In der Nachschrift zu seinem Brief vom 4. November 1893 an den Verleger erläutert er:

Die Ouvertüren hatten ursprünglich einen Titel: ›Natur, Leben und Liebe‹. Weil aber jede Ouvertüre ein Ganzes für sich bildet, will ich den Titel ändern, und zwar so:

Ouvertüre F dur ›In der Natur‹ Op. 91,

Ouvertüre A dur ›Carnival‹ Op. 92,

Ouvertüre Fis moll ›Othello‹ oder ›Tragische‹ oder ›Eroica‹?

Wüßten Sie vielleicht was Besseres? *Aber Programm Musik ein wenig ist es doch.*¹¹

Damit sind die Einzelbegriffe »Natur«, »Leben« und »Liebe« plötzlich abgestreift. Die erste Ouvertüre bekommt hier erstmals den etwas elaborierteren Titel *In der Natur*, tschechisch *V přírodě*, der dann auch der definitive bleiben wird, während Dvořák bei der letzten Ouvertüre sich unsicherer denn je über die Benennung zeigt. Zwei Tage später schon entscheidet er sich aber – ebenfalls definitiv – für den Titel »Ouvertüre in Fis moll (›Othello‹) Op. 93.«¹²

Die Publikation als für sich stehende Ouvertüren, ganz ohne Hinweis auf den zyklischen Zusammenhang, führte dann auch alsbald zu Aufführungen

7 Vgl. Antonín Dvořák, *Korespondence a Dokumenty/Korrespondenz und Dokumente*, hrsg. von Milan Kuna, Bd. 10: *Dokumente*, Prag 2004, S. 239.

8 *Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 3 (s. Anm. 3), S. 133.

9 Brief an Jeannette Thurber in New York vom 28.7.1892, in: ebenda, S. 135.

10 *Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 10 (s. Anm. 7), S. 241.

11 *Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 3 (s. Anm. 3), S. 219.

12 Brief an Simrock aus New York vom 6.11.1893, in: ebenda, S. 221. Am 5.2.1894 bekräftigt er auf Rückfrage des Verlegers: »Für die dritte Ouvertüre bleibt ›Othello‹ und für die Symphonie ›Aus der Neuen Welt‹.« Ebenda, S. 249.

der Ouvertüren als Einzelwerke. So dirigierte Ludwig Rottenberg am 7. März 1894 in Frankfurt/M. *Othello*, Georg Henschel am 19. März 1894 in Glasgow *Karneval*, August Manns im Londoner Crystal Palace am 24. März 1894 *Karneval* und *Othello* sowie am 28. März 1894 *In der Natur*, Theodore Thomas am 11. und 26. Mai 1894 in Chicago und Cincinnati *Karneval*, Hans Richter mit den Philharmonikern in Wien am 9. Dezember 1894 (und auch andernorts) *Karneval*, am 3. Februar 1895 *In der Natur* und am 1. Dezember 1895 *Othello*.¹³ Aufführungen aller drei Ouvertüren als Werkzyklus, wie sie während Dvořáks Zeit in New York am 12. Januar 1895 von den dortigen Philharmonikern nochmals realisiert wurden – »aber mit Erklärungen«, wie der Komponist an Brahms schrieb¹⁴ –, scheint es danach nur noch selten gegeben zu haben.¹⁵ Damit aber wurde und wird bis heute für das Konzertpublikum eine wesentliche Dimension dieser Ouvertürentrilogie, nämlich ihr enger und vielfältiger kompositorischer Zusammenhang, sinnlich nicht mehr erfahrbar.

Neuartige symphonische Großform

Die Idee, mehrere Konzertouvertüren zu einer Großform zu verbinden, wie sie von Dvořák mit seinem Werk oder Zyklus *Příroda, Život a Láska* realisiert wurde, gab es zuvor anscheinend noch nie,¹⁶ und es ist auch kein ähnlicher Versuch aus späterer Zeit bekannt. Die Idee überrascht umso mehr, als die Ouvertüre ja traditionell ein andersartiges, größeres Werk eröffnet oder vorbereitet: eine Oper, ein Oratorium oder ein Schauspiel. Im Zuge der Verselbstständigung zur Konzertouvertüre, die bei Beethoven und Mendelssohn beginnt, entfällt zwar diese Funktion, doch eignet der Ouvertüre im Symphoniekonzert des späteren 19. Jahrhunderts immer noch der Charakter eines Eröffnungstücks, dem vorzugsweise ein Solokonzert und – nach der Konzertpause – eine Symphonie oder auch ein Chorwerk folgen. Dass einer Konzertouvertüre eine oder sogar noch zwei weitere Ouvertüren folgen, widerspricht jeglicher Konzertpraxis und scheint terminologisch wie auch als Werkkonzept unsinnig zu sein.

Warum aber schrieb Dvořák nicht einfach drei selbstständige Konzertouvertüren, oder – wenn es ihm denn darauf ankam, eine zyklische sympho-

13 Zu diesen und vielen weiteren Aufführungsdaten vgl. Burghauser, *Thematisches Verzeichnis* (s. Anm. 2), S. 686–751.

14 Brief an Johannes Brahms aus New York vom 28.12.1894, in dem Dvořák u. a. über das Konzertleben in New York berichtet, in: *Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 3 (s. Anm. 3), S. 340. Brahms hatte es übernommen, die von Dvořák aus Amerika an Simrock geschickten neuesten Werke für den Verlag zu korrigieren, darunter auch die Ouvertüren; vgl. David R. Beveridge, »Dvořák and Brahms: A Chronicle, an Interpretation«, in: *Dvořák and His World*, hrsg. von Michael Beckerman, Princeton 1993, S. 56–91.

15 Zu nennen wären noch die zyklischen Aufführungen durch Hans Richter in London am 31.5.1897 und durch Theodore Thomas in Chicago am 9./10.12.1898 sowie am 10./11.2.1899.

16 Vgl. u. a. die Bestandsaufnahme des deutschen Konzertouvertüren-Repertoires bis 1865 bei Bärbel Pelker, *Die deutsche Konzertouvertüre (1825–1865)*, 2 Bde., Frankfurt/M. etc. 1993.

nische Form zu komponieren – nicht eine Symphonie? Seine letzte Symphonie, die heute als *Achte* gezählte, aber als Nr. 4 publizierte Symphonie in G-Dur op. 88, hatte Dvořák in der zweiten Jahreshälfte 1889 komponiert. Infolge des Streits mit seinem angestammten Verleger Simrock zögerte sich die Drucklegung allerdings lange hinaus – die Partitur erschien erst im Jahr 1892, nun bei Novello in London. Im Frühjahr 1891 bereits mit der Arbeit an einer weiteren Symphonie zu beginnen, lag unter diesen Umständen nicht gerade nahe. Wichtiger aber erscheint, dass bereits die G-Dur-Symphonie deutliche Merkmale einer Distanzierung vom traditionellen deutschen, durch Brahms' Werke verkörperten Symphoniekonzept – dem die *Siebte Symphonie* d-Moll op. 70 von 1885 noch verpflichtet war – erkennen lässt. Dvořák setzte sich in der G-Dur-Symphonie, die er im Hinblick auf seine bevorstehende Russland-Tournee begonnen hatte, einerseits – durchaus kritisch – mit der *Fünften Symphonie* e-Moll von Čajkovskij auseinander und versuchte sich zumal im Finalsatz von herkömmlichen, spezifisch deutschen Form- und Verarbeitungstraditionen zu lösen.¹⁷ Sein Förderer Johannes Brahms reagierte darauf nicht zufällig mit unverhohlener Irritation,¹⁸ und Hermann Kretzschmar bezeichnete die Symphonie in seinem Konzertführer gar als ein Werk, das nach Haydn'schen und Beethoven'schen Standards wegen seiner losen Reihung von Gedanken »kaum noch eine Symphonie zu nennen« sei und »dem Wesen der Smetanaschen Tondichtungen und dem von Dvořáks eigenen Slawischen Rhapsodien« zuneige.¹⁹

Auf dem Gebiet der Kammermusik dokumentierte sich Dvořáks Tendenz, sich von den traditionellen Formen des Komponierens absoluter Musik zu lösen, besonders markant in seinem letzten Klaviertrio, den unmittelbar vor der Overtürentrilogie – von November 1890 bis Februar 1891 – komponierten *Dumky* op. 90. In diesem experimentellsten unter den reifen Instrumentalwerken des Komponisten erinnert kaum noch etwas an die Gattungstradition des Klaviertrios: Die übliche Drei- oder Viersätzigkeit ist durch sechs Sätze ersetzt, von denen kein einziger einer traditionellen Form folgt, und bei denen auch das Zusammenwirken der (oft primär koloristisch eingesetzten) Instrumente ganz anders funktioniert als in herkömmlicher Kammermusik des 19. Jahrhunderts.²⁰

Verglichen mit den *Dumky* op. 90 für Klaviertrio wirkt der sofort anschließende, im März 1891 begonnene Overtürenzyklus in mancher Hinsicht konventioneller, orientiert sich hier die Musik doch in allen drei Overtüren

17 Vgl. dazu ausführlich Hartmut Schick, »Dvořáks 8. Sinfonie – eine Antwort auf Čajkovskijs Fünfte?«, in: *Čajkovskij-Studien* 3, hrsg. von Thomas Kohlhasse, Mainz etc. 1998, S. 539–555.

18 Vgl. Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, 2. Aufl. Tutzing 1976, S. 47.

19 Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, 1. Abt., Bd. II, 6. Aufl. Leipzig 1921, S. 584.

20 Vgl. dazu besonders Markéta Štědrónská, *Die Klavierkammermusik von Antonín Dvořák. Studien und Vergleiche mit Werken von Brahms*, Tutzing 2010 (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 67), S. 233–273.

immerhin noch mehr oder weniger an der Sonatenhauptsatzform. Unverkennbar aber handelt es sich um einen Versuch, das soeben auf dem Feld der Kammermusik unternommene Experiment, eine gänzlich neue Art von zyklischer Form zu finden, nun auch auf dem Terrain der Orchestermusik zu verwirklichen. Und auch wenn die Ouvertüren op. 91–93 formal ganz anders funktionieren als die *Dumky* mit ihrem rhapsodisch wirkenden Alternieren von langsamen und schnellen Abschnitten in jedem Satz, liegt auch hier, wie bei den *Dumky* op. 90, eine Folge von formal prinzipiell gleichartigen Stücken vor, in diesem Fall von durchweg (wenn auch zunehmend freier interpretierten) Sonatenhauptsatzformen. In beiden Fällen scheint das traditionelle Prinzip, aus der Verbindung von gegensätzlichen Sätzen eine zyklisch geschlossene Form zu bilden, ersetzt durch den Gedanken, mehrere verschiedene Realisierungen eines Modells aneinanderzureihen. Bei den Ouvertüren führte dieser Gedanke vielleicht nicht zufällig sogar dazu, dass die autografen Partituren aller drei Stücke nahezu denselben Umfang haben: Die Partitur zur ersten Ouvertüre umfasst 54 Seiten, die der folgenden beiden jeweils 53 Seiten. Die Aufführungsdauer ist wegen des schnellen Tempos der mittleren Ouvertüre zwar recht verschieden, immerhin aber in den einschlägigen Aufnahmen stets symmetrisch ausgewogen durch nahezu gleiche Spieldauer der ersten und dritten Ouvertüre (ca. 14 Minuten), bei um ein Drittel kürzerer Dauer der mittleren Ouvertüre, womit sich ein symmetrisches Verhältnis von 3:2:3 ergibt. Die Gesamtspielzeit beträgt üblicherweise 37 ½–38 Minuten, was auffälligerweise ziemlich genau dem Maß entspricht, das Dvořák in den vorausgehenden beiden Symphonien realisiert hatte (die d-Moll-Symphonie op. 70 dauert in den einschlägigen Aufnahmen 37–39 Minuten, bei der G-Dur-Symphonie op. 88 sind es 36–37 Minuten).

Symphonie-Hintergründe und Preghiera

Nicht nur in seinen Proportionen wirkt der Ouvertürenzyklus wie eine Fortsetzung der Reihe von Dvořáks bislang acht Symphonien und wie eine Konsequenz auch aus der Wiederbeschäftigung des Komponisten mit seinen frühen Symphonien gerade in den Jahren davor (1887/88 hatte Dvořák seine bis 1875 komponierten Symphonien 2–5 überarbeitet, doch erschien dann nur die *Fünfte* im Druck). Obwohl nur dreigliedrig, lassen sich in der Ouvertürentrias durchaus Ähnlichkeiten mit einer viersätzigen Symphonieform erkennen. Die erste Ouvertüre (*Allegro moderato* F-Dur im 6/4-Takt) könnte ohne Weiteres als mäßig schneller, pastoral gefärbter Kopfsatz einer Symphonie durchgehen, die mittlere Ouvertüre (*Allegro* A-Dur im Allabreve-Takt) hat als schneller, tanzartiger Satz sehr deutlich Scherzo-Charakter und verschränkt zudem die Sonatensatzform mit dem Scherzo-Prinzip, indem sie einen Teil der Durchführung wie ein Trio in langsamerem Tempo, reduzierter Besetzung und anderer Ton- wie auch Taktart gestaltet (T. 218–261 *Andantino con moto*

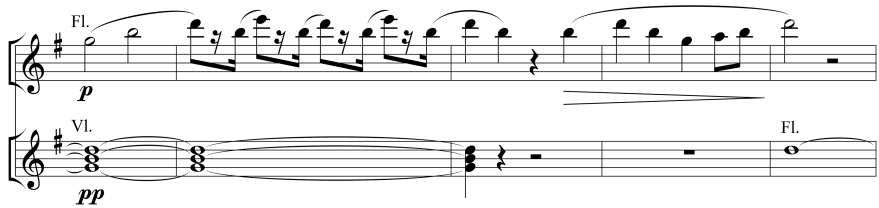
G-Dur im 3/8-Takt), ähnlich wie schon das *Scherzo capriccioso* op. 66. Die dritte Overture wiederum ließe sich problemlos als schneller Finalsatz mit langsamer Einleitung verstehen (*Lento* 4/4 – *Allegro con brio* fis-Moll 3/4). Gegenüber einer Symphonie fehlt mithin nur der langsame Satz (ähnlich wie in Robert Schumanns *Ouverture, Scherzo und Finale* op. 52), was partiell immerhin kompensiert wird einerseits durch das pastorale *Andantino* in der Mitte der zweiten Overture, andererseits durch die 48-taktige *Lento*-Einleitung der dritten Overture.

Damit nicht genug: Auf ganz eigentümliche Weise knüpfen alle drei Overtüren an spezifische Merkmale der beiden vorausgehenden Symphonien an. Der Beginn der Overture *In der Natur* paraphrasiert mit seinem Tonika-Orgelpunkt, gespielt von tremolierender Pauke, Kontrabässen, Hörnern und Bassklarinette, den Beginn der *Siebten Symphonie* in d-Moll (wo nur die Bassklarinette fehlt). Analog sind auch die Dynamik (*pianissimo*), der Einsatz der Motivik im dritten Takt und in gleicher Lage in den Violon (plus Celli bzw. Fagotte), das mäßig schnelle Tempo und das Metrum – die punktierten Halben im 6/4-Takt der Overture entsprechen mit M. M. = 69 fast exakt den punktierten Vierteln im 6/8-Takt der Symphonie (M. M. = 66). Die Harmonik ist in ähnlicher Weise tonal noch ungefestigt, und die Tonarten sind die am engsten verwandten, eben die Paralleltonarten d-Moll und F-Dur. Aus dem melancholischen Beginn entwickelt sich in der Overture dann allerdings kein ›tragisches‹ Werk, wie es Dvoráks *Siebte Symphonie* mit ihrer dafür typischen Tonart d-Moll zweifellos ist, sondern eine überwiegend heitere, pastorale und auch tanzartige Musik in F-Dur. Nimmt man aber den ganzen Zyklus in den Blick, den die *Natur*-Overture eröffnet, dann endet dieser ja doch ausgesprochen tragisch, nämlich in der letzten Overture mit dem Tod der beiden Protagonisten und einem extrem herben fis-Moll-Schluss, der seinerseits wieder an den ähnlich düsteren und ebenso massiven Fortissimo-Schluss der *Siebten Symphonie* erinnert. In beiden Fällen ersetzt erst die Schlusskadenz die Molltonika durch einen Durdreiklang, der aber zumindest in der Overture keineswegs als Aufhellung oder Lösung erscheint, sondern das Werk mit grimmigem Ernst beendet. Der verschattete Beginn der *Natur*-Overture (wie auch seine Wiederkehr in der Coda der Overture) wird also im Grunde erst vom Schluss des Zyklus her zur Gänze verständlich: als Vorgriff auf den tragischen Charakter der *Othello*-Overture und den letalen Schluss des ganzen Zyklus. Führt man die F-Dur-Overture alleine auf, verliert ihr Beginn zwangsläufig eben diese Bedeutung als Hinweis auf die tragische Anlage des dreiteiligen Zyklus.

Anders als im Kopfsatz der *Siebten Symphonie* hellt sich die *Natur*-Overture dann schon innerhalb des ersten Abschnitts nach und nach auf, beginnend mit einem viertönigen ›Vogelruf‹ der Flöte im Quartrahmen (*d'' – d'' – g'' – f''*), dem ab T. 13 dann gleich eine ganze Kette von stilisierten Vogelrufen folgt, die – zur Figuration verdichtet – zum eigentlichen Hauptthema hinführt. Dieses in T. 21 in der Klarinette erklingende, nur viertaktige Thema



Notensbeispiel 1a: Antonín Dvořák, Ouvertüre *In der Natur* op. 91, Hauptthema (T. 21, »Naturthema«)



Notensbeispiel 1b: Antonín Dvořák, *Achte Symphonie* G-Dur op. 88, Hauptthema des 1. Satzes (T. 18)

(s. Notensbeispiel 1a) übernimmt den Rhythmus und den repetitiven melodischen Gestus aus dem düsteren Bratschenmotiv von T. 3, ersetzt aber dessen Quart- bzw. Tritonusfall durch eine fallende Terz und bezieht seinen Tonvorrat ausschließlich aus naturtöniger, anhemitonischer Pentatonik, fundiert in dem seit Beethovens *Sechster Symphonie* als Pastoraltonart par excellence geltenden F-Dur. Der Charakter des Themas ist damit ein völlig anderer als zu Beginn. Eingeführt vom pastoralen Instrument Klarinette wirkt es wie ein Naturlaut, intervallisch an einen Kuckucksruf gemahnend. Bei der Themenwiederholung in der Oboe und dann auch Flöte bekommt der wiederholte Terzfall eine Trillerverzierung, die ihn dann noch deutlicher als stilisierten Vogelruf erscheinen lässt.

So stringent der Durchbruch von düsterem Beginn zu freundlicher Pastoralosphäre in den ersten 24 Takten der *Natur*-Ouvertüre auch entwickelt wird, lässt sich das Hauptthema doch zugleich auch als Anspielung auf eine andere Symphonie von Dvořák hören: als Paraphrase des Kopfsatz-Hauptthemas der anderthalb Jahre zuvor komponierten *Achten Symphonie*. In G-Dur – auch dies eine Tonart mit Pastoraltradition²¹ – erklingt dort an ähnlicher Stelle (in T. 18) und ebenfalls nach einem dunkler gefärbten, elegischen Anfangsabschnitt das Hauptthema nicht weniger suggestiv wie ein Naturlaut in einem solistischen »Hirteninstrument« – diesmal der Flöte. Hier wie dort wird die Themenmelodie nur von den Tönen des Tonika-Akkords F-Dur bzw. G-Dur

21 Man denke an die Hirtensinfonie aus J. S. Bachs *Weihnachtsoratorium*, Justin Henrich Knechts Symphonie *Le Portrait musical de la Nature*, den Gesang des Hirten in Wagners *Tannhäuser* oder das pastorale 3. Thema von Richard Strauss' *Don Juan*.

in den hohen Streichern gestützt – also in einen Klangraum gestellt, aber nicht eigentlich harmonisiert (s. Notenbeispiel 1b). Der Rhythmus ist im Hauptthema der *Achten Symphonie* zunächst durchaus anders (schon weil der Satz ein anderes, geradtaktiges Metrum hat), und die Melodie setzt beim Grundton an statt – wie später in der Ouvertüre – bei der Quinte, doch besteht der Tonvorrat in gleicher Weise pentatonisch aus den Tönen 1, 2, 3, 5 und 6 der Durskala (also denjenigen Tönen aus der vierten Oktave der Naturtonreihe, die verwendbar, weil »sauber« sind). Das Symphonithema wirkt ebenfalls wie ein Vogelruf, und melodisch ließe sich das Hauptthema der *Natur*-Ouvertüre sogar fast aus dem etwas komplexeren Symphonithema extrahieren: mit seinem dreimaligen Terzfall ebenso wie mit seiner Nachsatzwendung aus einem Bogen in Vierteln von der Quinte zum Grundton und zurück.

Dadurch dass Dvořák sein Ouvertürenthema so deutlich auf das vogelrufartige Hauptthema der *Achten Symphonie* anspielen lässt (für die dann auch im langsamen 2. Satz Vogelrufe – als dreifach repetierte Quartfälle – und andere Merkmale von Naturidylle charakteristisch sind), verleiht er dem pentatonischen Thema vollends eine pastorale Semantik als »Naturthema« (wie wir es im Folgenden nennen wollen). Und diese Semantik wird dann auch so stabil, dass sie noch für die folgenden beiden Ouvertüren trägt, in denen dieses »Naturthema« dann mehr oder weniger modifiziert wiederkehrt.

Auch die tonale Anlag der *Natur*-Ouvertüre scheint der *Achten Symphonie* verpflichtet, nicht nur mit der bereits erwähnten analogen Aufhellung zur Durtonika beim Eintritt des Hauptthemas. Der Kopfsatz der Symphonie konstruiert die Exposition in mediantischer statt dominantischer Progression aus den Tonartenbereichen G-Dur | h-Moll – H-Dur, mit einem tänzerischen ersten Seitenthema in Moll und einem hymnischen zweiten in Dur. Die Exposition der Ouvertüre vermeidet in gleicher Weise die übliche Dominanttonart, indem sie ebenfalls zur Obermediante und deren Mollvariante fortschreitet, allerdings in einer komplexeren Anlage, bei der Hauptsatz und Seitensatz jeweils tonal dreiteilig angelegt sind und die Sekundärtonarten a-Moll und A-Dur zweimal alternieren, wodurch Haupt- und Seitensatz über die gemeinsame Mitteltonart a-Moll verknüpft sind, nach dem Schema: F-Dur – a-Moll – F-Dur | A-Dur – a-Moll – A-Dur. Tanzcharakter hat hier nun der ganze Seitensatz; das hymnische Thema wird vorverlagert auf den Schluss des Hauptsatzes (F-Dur, T. 60). Und auch in der Reprise erweitert Dvořák das Tonartenschema des Symphoniesatzes: Statt nur dreiteilig zwischen Dur- und Molltonika zu wechseln wie die Symphonie-Reprise, lässt Dvořák die Varianten zweimal abwechseln und den dritten Abschnitt des Hauptsatzes zur Untermediante ausgreifen, in symmetrischem Gegengewicht zur Obermediante A-Dur der Exposition. Das Schema G | g – G der Symphonie-Reprise wird so erweitert zu F – f – Des | F – f – F.

Die den Zyklus beschließende fis-Moll-Ouvertüre, die Dvořák zunächst mit *Láska* (»Liebe«), dann alternativ auch und schließlich nur noch mit

Othello bezeichnete, knüpft im Tonartenplan in ähnlicher Weise an Früheres an, nämlich an die vorausgehende Moll-Symphonie. Auf die Parallelität des Ouvertüren-Schlusses mit dem Schluss der *Siebten Symphonie* in d-Moll wurde bereits hingewiesen. Der 1. Satz dieser Symphonie moduliert in der Exposition von d-Moll nicht zur üblichen Durparallele F-Dur, sondern – wie schon der Kopfsatz von Beethovens *Neunter Symphonie* – zur dunkleren Untermedianttonart B-Dur, der Unterquinte also von F-Dur, die eher in der Reprise zu erwarten wäre.²² Das Expositionsschema d-Moll – B-Dur greift die *Othello*-Ouvertüre um eine Terz versetzt auf, doch erweitert Dvořák auch hier – wie in der F-Dur-Ouvertüre – das Schema gegenüber dem Symphoniesatz noch um eine Molltonart, indem er den Seitensatz mit der Mollvariante der Untermediante beginnen lässt. Die Tonartenfolge lautet also: fis-Moll | d-Moll – D-Dur, wobei die eingeschobene Tonart d-Moll auf die Grundtonart der ›tragischen‹ *Siebten Symphonie* (und der *Tragischen Ouvertüre* op. 81 von Brahms) verweist, zugleich aber auch – als Tonart von Mozarts *Requiem* und der Komturszenen des *Don Giovanni* wie von Schuberts Streichquartett »Der Tod und das Mädchen« – Todessemantik besitzt und so in doppelter Weise das zugehörige lyrische Thema von T. 145, das fraglos Desdemona verkörpert, als Chiffre für eine dem Tod geweihte Gestalt definiert. Die Reprise der Ouvertüre entspricht dann, trotz viel freierer Anlage, mit der Tonartenfolge fis – Fis – fis und dem Mollschluss tonal ganz dem Kopfsatz der Symphonie (d – D – d).

Auch in der Motivik der fis-Moll-Ouvertüre erinnert manches an den 1. Satz der *Siebten Symphonie*, insbesondere die gezackte, punktierte Motivik des ›Eifersuchsthemas‹ von T. 36–38, die an Passagen wie T. 13 ff. oder T. 47 ff. der Symphonie erinnert. Und der stilisierte Choral vom Beginn der Ouvertüre erscheint wie ein Nachklang des 2. Satzes *Poco Adagio* der *Siebten Symphonie*. Dieser beginnt mit einem acht Takte umfassenden, aus vier Phrasen gebildeten ›Choral‹ in F-Dur der Holzbläser, vierstimmig für Oboe, Klarinette und zwei Fagotte gesetzt und von den mittleren Streichern pizzicato begleitet (s. Notenbeispiel 2a). In genau der gleichen Weise beginnt die Ouvertüre (s. Notenbeispiel 2b): mit einem vierstimmigen ›Choral‹ aus acht Takten, dessen Phrasenbau lediglich kurzatmiger ist, gespielt nun von den sordinierten Streichern (ebenfalls ohne Kontrabass). Auch hier also ist die Musik wie ein A-cappella-Vokalsatz gestaltet, im gleichen Metrum und nahezu demselben Tempo, wobei die erste Phrase ebenfalls volltaktig mit einer

22 Auf die Tendenz ›tragischer‹ Orchesterwerke in Moll, in der Exposition die Untermedianttonart stark zu betonen, hat jüngst Arne Stollberg (*Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 19. Jahrhundert*, München 2014) aufmerksam gemacht, etwa bei der *Vierten* und *Siebten Symphonie* von Franz Schubert. Joseph Joachim Raffs *Orchester-Vorspiel zu Shakespeare's Othello* – eine der vier von Raff 1879 komponierten, aber erst postum 1891 publizierten Shakespeare-Ouvertüren – moduliert in der Exposition ebenfalls in die Untermediante: von d-Moll nach B-Dur. Ähnlichkeiten mit Dvořáks *Othello* sind ansonsten nicht erkennbar.

Poco adagio $\text{♩} = 56$ 5

Flauti I. II.

Oboi I. II.

Clarineti I. II.B

Fagotti I. II.

Notenbeispiel 2a: Antonín Dvořák, *Siebte Symphonie* d-Moll op. 70, Beginn des 2. Satzes (Holzbläser)

Lento $\text{♩} = 52$

I. Violini

II. Violini

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Notenbeispiel 2b: Antonín Dvořák, Ouvertüre *Othello* op. 93, Beginn (Streicher)

Wechseltonwendung beginnt und die folgenden Phrasen jeweils mit Achtelauftakt einsetzen. Dem Ouvertüren-Choral geht allerdings noch ein Bläserakkord in Cis-Dur voraus, *ppp* gespielt und klanglich von den Posaunen dominiert, was den Akkord – auch hier kann man an Mozarts *Requiem* und *Don Giovanni* denken – gleichermaßen als religiöses wie als Todessymbol wirken lässt.

In der Ouvertüre wird dieser stilisierte Choral, der sich von Cis-Dur zur Grundtonart fis-Moll wendet, ab T. 16 nochmals wiederholt; er bleibt dann aber – wie im Symphoniesatz – zunächst folgenlos, hat also ebenfalls nur Einleitungscharakter. In der Symphonie klingt der Choral gegen Ende nochmals an, auf vier Takte verkürzt (T. 95–98). Ähnlich ist es in der Ouvertüre: Dort erklingt ab T. 552 nochmals eine verkürzte Version des Einleitungschorals (wegen des schnellen Grundtempos in augmentierten Notenwerten), diesmal von den Holzbläsern gespielt – also nun ganz ähnlich instrumentiert wie im langsamen Symphoniesatz. Die (tschechischen) Worte »(und er betet)«, die der Komponist an dieser Stelle nachträglich in sein Partiturautograf eintrug,

qualifizieren das Choralfragment hier als Gebet des seinen Mord an Desdemona bereuenden Othello.²³

Dieser Befund allerdings irritiert. In keiner der bekannten dichterischen und musikalischen Fassungen des Othello-Sujets betet der Titelheld, nachdem er Desdemona ermordet hat – weder in Shakespeares Drama noch in Gioachino Rossinis (im 19. Jahrhundert noch sehr viel gespielter) Oper *Otello* oder in Giuseppe Verdis 1887 uraufgeführtem *Otello*. Bei Shakespeare findet sich lediglich eine ganz kurze, kaum zweizeilige Andeutung eines Nachtgebets Desdemonas am Schluss der 3. Szene des IV. Aufzugs, angehängt an das »Gute Nacht!« gegenüber Emilia. Rossini baut das im 3. Akt seines *Otello* zu einer veritablen *Preghiera* in As-Dur aus. Verdi lässt Desdemona ganz analog – ebenfalls in As-Dur – im 4. Akt seines *Otello* ein anrührendes »Ave Maria« singen. Nirgends aber findet Othello nach dem Mord noch Zeit oder Anlass, selbst zu beten. Die verkürzte Wiederkehr des Chorals in T. 551 von Dvořáks Ouvertüre lässt sich also vielleicht als Reflex des 2. Satzes der *Siebten Symphonie* oder mit einem allgemeinen Reprisesbedürfnis erklären, nicht aber mit dem gängigen Othello-Stoff. Die vom Symphoniesatz abweichende Instrumentierung des Ouvertürenchorals zu Beginn allerdings verweist dann doch auf ein Othello-Werk: Mit genau demselben vierstimmigen, gedämpften Streicherklang ohne Kontrabass (und *pianissimo*) begleitet schon Verdi das gesamte »Ave Maria« seiner Desdemona.

Dvořák kannte 1891 längst Verdis *Otello*. Bereits am 12. Januar 1888, fünf Tage nach der Prager Premiere, hatte er die Oper im Prager Nationaltheater gehört, in einer tschechischsprachigen Aufführung, bei der er auch den gerade in Prag weilenden Komponisten Čajkovskij persönlich kennenlernen konnte.²⁴ Das »Ave Maria«, das neben dem Lied von der Weide einer der lyrischen Höhepunkte der Oper ist, wird ihn sicherlich besonders angesprochen haben. Und an Verdis *Otello* insgesamt musste ihn die stilistische Neuorientierung faszinieren, die dieses Werk der Ästhetik seiner eigenen späten Opern viel näher rückte als alles, was Verdi davor geschrieben hatte: grob gesagt die Kombination von italienischem vokalem Melos mit der Harmonik, Syntax und Orchesterbehandlung von Richard Wagners Musikdramen. In jedem Fall stehen die Choralpassagen in Dvořáks Ouvertüre – wie wohl überhaupt das ganze Werk – gleichsam mit einem Bein in Dvořáks Symphonietradition, mit dem anderen auf der Opernbühne.²⁵

23 Die weiter unten komplett abgedruckten programmatischen Eintragungen des Komponisten im Autograf ab T. 246 sind verzeichnet im Revisionsbericht zur Partitur in der *Gesamtausgabe* (s. Anm. 2), ein Beispiel dafür ist als Faksimile-Seite abgebildet bei Klaus Döge, *Antonín Dvořák: Leben, Werke, Dokumente*, 2. Aufl., Zürich – Mainz 1991, S. 253.

24 S. Burghauser, *Thematisches Verzeichnis* (s. Anm. 2), S. 627; vgl. auch Milan Kuna, *Čajkovskij a Praha*, Prag 1980, S. 15f.

25 Šourek, *Werkanalysen I* (s. Anm. 1), S. 331, versteht den Beginn von Dvořáks Ouvertüre nicht als Symbol für Desdemonas Gebet, sondern für »das unendliche Glück, in dem die Menschenseele atmet (Othellos Glück)«.

Vernetzungen: Tonarten, Natur und Tanz

Einem Verständnis als verkappter Programmsymphonie steht kaum entgegen, dass Dvořáks Ouvertürenzyklus nur dreigliedrig ist. Zum einen wurde bereits darauf hingewiesen, dass der sich deutlich abzeichnenden Disposition aus Kopfsatz, Scherzo und Finalsatz an zwei Stellen langsame Abschnitte eingelagert sind, die als Substitute für den fehlenden langsamen Satz gelten könnten. Zum anderen ist etwa auch Franz Liszts *Faust-Symphonie in drei Charakterbildern* nur dreisätzig (falls man nicht den nachkomponierten Schlusschor als 4. Satz zählen will). Gravierender schon ist das Fehlen der selbst in Liszts Symphonie noch gewährten tonartlichen Geschlossenheit, auch wenn solches wenige Jahre später mehrfach in den Symphonien von Gustav Mahler begegnet – man denke etwa an den E-Dur-Schluss der in G-Dur beginnenden *Vierten Symphonie*. Ein zyklisches Werk mit einem Satz in F-Dur zu beginnen und mit einem Satz in fis-Moll zu beschließen: Das wäre allerdings selbst für Mahler'sche Verhältnisse eine denkbar harte Fügung und höchstens mit dem Verweis auf Bühnenwerke von Wagner noch legitimierbar (etwa E-Dur – Es-Dur in *Tannhäuser* und a-Moll – H-Dur in *Tristan und Isolde*). Erprobt hatte Dvořák eine solche prozessuale Tonalität bereits im unmittelbar vorausgehenden *Dumky*-Trio op. 90, das mit einem Satz in e-Moll beginnt und in C-Dur schließt.

Dennoch weist Dvořáks Ouvertürenzyklus einen nicht geringen tonalen Zusammenhalt auf, verbinden sich die maßgeblichen Tonarten der drei Ouvertüren doch bei näherem Hinsehen zu einem dicht geknüpften Beziehungsnetz. Die folgende Tonartenübersicht veranschaulicht die Tonartendisposition, strukturiert gemäß den Formteilen der Sonatenhauptsatzform, wobei Haupt- und Seitensatz durch einfache senkrechte Striche, die Formteile Exposition, Durchführung, Reprise und Coda (sowie bei Nr. 3 die Einleitung) durch Doppelstriche getrennt werden und nur kurzzeitig berührte, aber signifikante Tonarten in Klammern gesetzt sind (in den Durchführungsteilen wird auf deren Angabe in der Regel verzichtet).

(In der) Natur: F – a – F | A – a – A || Es etc. || F – f – Des | F – f – F ||
fis-Fis – F

Leben/Karneval: A (G) A (D) | e – G – e – E || G – | e etc. || A (G) A | A ||
A [F-A-fis] A

Liebe/Othello: Cis/Fis – fis || fis – fis | d – D – D || G etc. || fis (c-es) fis |
fis – Fis || fis/Fis

Ohne zunächst auf den Zusammenhang zu achten, lassen sich die Grundtonarten der drei Ouvertüren im Prinzip jeweils mühelos vom gewählten Sujet her erklären. F-Dur ist bekanntlich spätestens seit Beethovens Pastoral-symphonie op. 68 und der davon geprägten *Scène aux Champs* von Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* die klassische Tonart zur Darstellung von Naturphäno-

menen und insofern für eine Ouvertüre mit pastoralem Sujet fast unausweichlich. Als eine der traditionell heitersten, hellsten und »lebendigsten« Tonarten lag A-Dur für eine Ouvertüre mit dem Titel »Leben« besonders nahe. Bedenkt man, dass die mittlere Ouvertüre fast durchweg von Tanzcharakteren und forcierter Rhythmik geprägt ist, dann drängte sich für sie die Tonart von Beethovens *Siebter Symphonie* op. 92 in besonderer Weise auf, und im Hinblick auf den Alternativtitel *Karneval* bot Berlioz' Ouvertüre *Le Carnaval Romain* ebenfalls A-Dur als Grundtonart an (wobei eine musikalische Anknüpfung an Berlioz' Ouvertüre ansonsten nicht erkennbar ist, höchstens eine instrumentatorische Parallele durch die Erweiterung des Orchesters ebenfalls um ein Tamburin, neben Becken und Triangel).²⁶

Für die dritte Ouvertüre, die die todbringende Gewalt eifersüchtiger Liebe thematisiert, lag fis-Moll ebenfalls besonders nahe, wenn man bedenkt, dass fis-Moll die wohl abgründigste, schwärzeste Tonart der Romantik ist – die Tonart der Wolfsschluchtszene von Carl Maria von Webers *Freischütz* ebenso wie des Beginns der 1. Szene im II. Aufzug von Wagners *Lohengrin*, in der die eifersüchtige Ortrud ihre mörderische Intrige spinnt. Beides sind unheimliche Nachtszenen, und nicht von ungefähr spielt dann auch in Verdis *Otello* fis-Moll eine signifikante Rolle: am Beginn des 3. Akts und besonders im (nächtlichen) 4. Akt, zur Darstellung von Desdemonas Todesvorahnung und von Othellos Raserei, die in die Ermordung Desdemonas mündet. Hier wie analog in Dvořáks Ouvertüre kann fis-Moll mit seiner speziellen Semantik sowohl für den teuflischen Jago als auch für den dunkelhäutigen Othello und die Todesnacht stehen.

Die für sich genommen inkompatiblen Tonarten F-Dur und fis-Moll von Dvořáks erster und dritter Ouvertüre verbindet einzig die Terz der jeweiligen Tonika. Genau dieser gemeinsame Ton *a* wird nun Grundton für die mittlere Ouvertüre, die überhaupt als Gelenk für die tonale Gesamtanlage fungiert. Das A-Dur der *Karneval*-Ouvertüre spielt nämlich eine wichtige Rolle bereits in der *Natur*-Ouvertüre, wo es, vorbereitet durch die Dominantparallele a-Moll im Hauptsatz, als deren Durvariante den Seitensatz beherrscht. A-Dur ersetzt damit auffälligerweise als Obermediante die reguläre Seitensatztonart C-Dur (die in der Ouvertüre gänzlich fehlt!). Motiviert ist dieses A-Dur dadurch, dass die Ouvertüre keineswegs überwiegend pastoral gestimmt ist, sondern im Seitensatz deutlich Tanzcharakter annimmt. Das sehr rhythmisch geprägte erste Seitenthema (T. 102) trägt mit seinem Schwanken zwischen binärer und ternärer Metrik den Charakter eines böhmischen Furiant, und die folgenden beiden Themen in a-Moll und A-Dur (T. 122 und 132) haben ebenso deutlich Walzercharakter. Die Großterzrelation F – A, der in der Reprise die Unterterzrelation F – Des gegenübersteht, korreliert zudem mit

26 Zu denken wäre auch an Bedřich Smetanas 1883 komponierte, allerdings erst 1924 publizierte (und formal ganz anders angelegte) Ouvertüre *Prázský karneval* (»Prager Karneval«), deren als Polonaise gestaltete zweite Hälfte ebenfalls in A-Dur steht und das gleiche Schlagwerk einsetzt.

der zentralen Rolle des Terzfalls in der Thematik, nicht nur im Naturthema (vgl. oben Notenbeispiel 1a).

Dass die fast durchweg tänzerische, wie ein überdimensionierter »Slawischer Tanz« anmutende *Karneval*-Ouvertüre hierauf mit A-Dur anschließt, wirkt vor diesem Hintergrund geradezu logisch. Das Moment des Tanzes, das sich in der ersten Ouvertüre mehrfach gegenüber der Natursphäre durchsetzt,

Andante con moto ♩ = 92

220 Solo *p*

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cor. ingl.

Cor. I. II. F.

Andante con moto ♩ = 92

I. div. con sord. *pp*

Viol. II. *pp* con sord.

Vle. *pp*

280 *dim.* *pp*

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cor. ingl.

Cl. I. II. A

I. con sord. *ppp*

Viol. II. *ppp*

Vle. *ppp*

Ob. I. II.

Cl. I. II. A

I. *ppp*

Viol. II. *ppp*

Vle. *ppp*

Notenbeispiel 3: Antonín Dvořák, Ouvertüre *Karneval* op. 92, T. 219

aber doch von dieser eingefasst bleibt, wird nun in seiner angestammten Tonart zur Hauptsache. Der Hauptsatz der Ouvertüre ist wie ein Geschwindmarsch gestaltet, wobei die initiale Synkope an den Csárdás erinnert; der Seitensatz beginnt mit einem gesanglichen Thema in e-Moll (das in der Reprise allerdings dem wirbelnden Tanzcharakter geopfert wird); das zunächst in G-Dur (T. 132), später in E-Dur erscheinende dritte Thema hat Schnellpolka-Charakter, ebenso wie die Schlussgruppe. Die Pastoralsphäre aus *In der Natur* verschwindet aber nicht gänzlich. Im Mittelteil der *Karneval*-Ouvertüre erscheint ein der Sonatensatzform nach eigentlich überflüssiger, in jeder Hinsicht kontrastierender Teil, der wie das zentrale Trio eines Scherzo-Satzes anmutet: ein *Andantino con moto* (3/8) in G-Dur und reduzierter Besetzung (s. Notenbeispiel 3).

Über einem Klangteppich der hohen Streicher dialogisieren hier die ›Hirteninstrumente‹ Flöte, Oboe, Englischhorn und Klarinette, mit zunächst durchaus neuer Motivik, deren initialer Terzfall aber schon nach elf Takten als Nachklang des Naturthemas verständlich wird – dadurch, dass in T. 231 wie ein Zitat, eingebettet in einen koloristischen Naturklangraum, in der Klarinette das Naturthema aus der ersten Ouvertüre wiederkehrt, 17 Takte später nochmals wiederholt vom Englischhorn. Von diesem mit üppigstem Klangreiz ausgestatteten pastoralen Intermezzo her wird dann auch – was oft übersehen wird – erkennbar, dass das Naturthema substanziell bereits in der Polka-Thematik des Beginns enthalten ist (s. Notenbeispiel 4): In den Takten 3/4 und 5–7 erscheint zweimal der dreifache Terzfall aus Quinte und Terz des Naturthemas (s. Notenbeispiel 1a), zunächst erweitert um die obere Nebennote – jene VI. Stufe, die auch dort zum pentatonischen Tonvorrat gehört. Das Naturthema wird allerdings durch den Geschwindmarsch-Charakter bis zur Unkenntlichkeit verwandelt oder überwuchert – programmatisch gesprochen: Das Individuum hat in der hektischen Betriebsamkeit und Menschenmenge des Lebens bzw. Karnevals seinen haltgebenden Naturbezug verloren. Die Erinnerung daran, die das pastorale Intermezzo heraufbeschwört, bleibt eine kurze Episode, die alsbald wieder vom wirbelnden Tanz aufgesogen wird.



Notenbeispiel 4: Dvořák, Ouvertüre *Karneval*, Beginn (Violinen I)

Doch zurück zum Tonartenplan: Das G-Dur des pastoralen *Andantino* ist im A-Dur-Rahmen der Ouvertüre an sich ein Fremdkörper. Seine Irrationalität als Tonart der erniedrigten VII. Stufe wird allerdings aufgefangen dadurch, dass bereits das dreiteilige Hauptthema in seinem Mittelteil nach G-Dur abrutscht und G-Dur auch im Seitensatz eine gewisse Rolle spielt – als kurzzeitig etablierte Durparallele zur Tonart e-Moll. So ist das pastorale G-Dur des

Quasi-Trios durchaus in den Tonartenplan integriert, und auch in der dritten Ouvertüre kehrt es an markanter Stelle – am Beginn der Durchführung – nochmals kurz wieder. Zum idyllischen F-Dur der *Natur*-Ouvertüre aber führt kein Weg mehr zurück.

Die Grundtonart fis-Moll der dritten Ouvertüre schließt als Mollparallele von A-Dur nicht weniger stringent an die Tonart der vorausgehenden Ouvertüre an (und die Dominante Cis-Dur, mit der die Ouvertüre beginnt, ist obendrein enharmonisch mit dem Des-Dur der Reprise der *Natur*-Ouvertüre verknüpft). Neben der erwähnten abgründigen Semantik als Wolfsschluchtszenen- und Ortrud-Tonart wächst fis-Moll in dieser Abfolge auch die spezifische Bedeutung einer Negation des durch A-Dur symbolisierten Lebens zu. Dies wird bekräftigt dadurch, dass der Seitensatz eben nicht zur nächstliegenden und formal korrekten Tonart A-Dur findet, sondern stattdessen zur Todestonart d-Moll ausweicht, in der das lyrische, freilich instabil gehaltene Desdemona-Thema erscheint. Den folgenden beiden Themen der Exposition gelingt die Aufhellung nach D-Dur – quintverwandt mit der Lebenstonart A-Dur und augenscheinlich als Erinnerung an die Hochzeitsnacht von Othello und Desdemona zu verstehen (beim Epilogthema von T. 245, das unheilvoll von einem Paukentremolo grundiert wird, findet sich die erste programmatische Bleistift-Eintragung des Komponisten in der Partitur: »Sie umarmen einander in seliger Wonne«; bei der Wiederkehr in der Reprise in T. 564 bekommt es den Vermerk »Er drückt einen letzten Kuss auf ihre Lippen«). Die Tonart A-Dur und die in den ersten beiden Ouvertüren damit assoziierte Sphäre des Tanzes aber wird auch weiterhin konsequent umgangen.

Die tonale Gesamtform ist somit deutlich prozessual angelegt, nicht etwa symmetrisch oder zyklisch geschlossen wie in einer Symphonie. Die Zielgerichtetheit des übergreifenden Prozesses von F-Dur über A-Dur nach fis-Moll wird dabei noch unterstützt durch so etwas wie tonale Ausblicke jeweils in der Coda (vgl. wieder die Tonartenübersicht). So gleitet in der ersten Ouvertüre die Musik am Beginn der Coda völlig überraschend für wenige Takte von F-Dur nach fis-Moll und Fis-Dur ab, in machtvollem Fortissimo (T. 369–375), um dann mittels einer brüsken Rückung, fast gewaltsam, wieder nach F-Dur zurückversetzt zu werden. Und auch in der anschließenden, harmonisch extrem avancierten Modulationspassage wird als Extrempunkt nochmals die Stufe Fis (als Septakkord) berührt (T. 391 f.) – gerade so, als würde hier ein ferner Fluchtpunkt schon einmal in den Blick genommen, auf den der Zyklus insgesamt zusteuert: das tragische, letale fis-Moll der letzten Ouvertüre.

Ähnliches geschieht gegen Ende der *Karneval*-Ouvertüre. Am Beginn der strettahaften Coda (T. 496 ff.²⁷) setzt Dvořák blockhaft den eintaktigen Hauptthemenkopf in verschiedenen Tonarten nebeneinander: in A-Dur, F-Dur, A-Dur, fis-Moll und wieder A-Dur. Damit wird geradezu demonstra-

27 T. 495 ff. in der (gegenüber der Gesamtausgabe korrekteren) Taktzählung der Eulenburg-Taschenpartitur.

tiv und auf engstem Raum die Trias der Grundtonarten aller Overtüren kadenzial durchschritten, von A-Dur auf das F-Dur der ersten Overtüre zurück- und auf das fis-Moll der dritten vorausgreifend. All das ergibt freilich nur für denjenigen Sinn, der die drei Overtüren im Zusammenhang wahrnimmt und sie als Werkeinheit versteht.

Das Naturthema und Desdemonas Lied von der Weide

Die auffälligste Klammer, die alle drei Overtüren miteinander verbindet, ist fraglos das pentatonische Naturthema, das – wie beschrieben – in T. 21 der ersten Overtüre als durch und durch pastorales Hauptthema eingeführt wird (s. Notenbeispiel 1a). Dass dieses Thema in der zentralen *Andantino*-Episode der *Karneval*-Overtüre als Reminiszenz an die Natursphäre der ersten Overtüre wiederkehrt, wirkt bei zyklischer Aufführung plausibel, zumal dann auch schon im Hauptthema der A-Dur-Overtüre die beschriebene Nähe zur Intervallik des Naturthemas wahrnehmbar wird. Bei isolierter Aufführung der *Karneval*-Overtüre, wie sie heutiger Konzertpraxis entspricht, kann das pastorale Intermezzo vor der Durchführung allenfalls als Andeutung eines Scherzo-Trios verstanden werden, nicht aber als zitathafte Reminiszenz.

In der finalen *Othello*-Overtüre kehrt das Naturthema dann nicht mehr nur episodisch wieder, sondern übernimmt wieder strukturelle Bedeutung, zunächst in der Einleitung – ab T. 25 dreimalig in Flöten und Klarinetten und erneut in T. 46 – und dann auch im *Allegro con brio* als Bestandteil des energischen Hauptthemas. Das Naturthema steht hier (in verkürzter Form) als Nachsatz dem viertaktigen Eifersuchtsmotiv²⁸ kontrastiv gegenüber. Durch seine Versetzung in den Bass und seine intervallisch verzerrte, mit dem verminderten Septakkord harmonisierte Wiederholung verliert es aber völlig seinen pastoralen Charakter und wirkt eher unheimlich oder klagend, wie auch schon in der Einleitung, wo es die pentatonische Struktur ablegt und stattdessen im Tritonusrahmen kreist.

Dass das Naturthema überhaupt in der dritten Overtüre, im Kontext von »Liebe« bzw. »Othello«, so prominent wiederkehrt, ist in hohem Maße interpretationsbedürftig und zunächst jedenfalls verwunderlich, was in der einschlägigen Literatur freilich kaum thematisiert wird. Otakar Šourek begründet das Thema damit, dass die Natur »in der menschlichen Seele entmenschte Instinkte« wachrufe; während sich John Clapham jeder Interpretation enthält.²⁹ Dass das Thema, das in den ersten beiden Overtüren für die wohltu-

28 Das Motiv von T. 51–54 lässt sich insofern als Eifersuchtsmotiv qualifizieren, als bei seiner verarbeitenden Wiederkehr in T. 359 ff. Dvořák im Partiturausdruck vermerkt: »Eifersucht und Rachedurst reifen in Othello«.

29 Šourek, *Werkanalysen I* (s. Anm. 1), S. 330; Clapham, *Musician and Craftsman* (s. Anm. 1), S. 115.

ende, idyllische Qualität der Natur steht, nun die zerstörerische Seite der Liebe in Gestalt der Eifersucht verkörpern soll, erscheint allerdings schwer vorstellbar und sinnlich kaum vermittelbar, so deutlich das Thema auch durch die intervallische Verzerrung seinen Ausdruck ins Negative verändert.

Nun spricht vieles dafür – wie oben schon anhand des choralhaften Beginns versucht wurde –, Dvořáks Ouvertüre *Liebe/Othello* nicht nur mit Shakespeares Drama *Othello* in Beziehung zu bringen, sondern mehr noch mit Verdis Oper *Otello*.³⁰ Schon einem Rezensenten der amerikanischen Erstaufführung fiel auf, dass Dvořáks Musik »had much of the color that Verdi uses in his setting of the tragedy. (...) Verdi never dreamed of such splendid color as Dvorak employs, but his spirit is there, nevertheless.«³¹ Und ein Rezensent der Aufführung im Londoner Crystal Palace vom 24. März 1894 bemerkte, »the Moor's last kiss (...) closely resembles the ›Willow‹ figure in Verdi's *Otello*«. ³²

Deutlich ist zunächst einmal, dass Dvořák mit seiner Ouvertüre überwiegend nur den Schluss der *Othello*-Handlung in den Blick nimmt³³ – im Wesentlichen das, was in Shakespeares Drama ab der 3. Szene des IV. Aufzugs und in Verdis Oper im 4. Akt geschieht. Wenn man den choralartigen Beginn als Sinnbild für Desdemonas Gebet nimmt, folgen in der Exposition gleichsam im Erinnerungsmodus Themen, die für den eifersüchtigen Othello (und vielleicht auch Jago), für Desdemona³⁴ und für beider Liebesglück in der Hochzeitsnacht stehen. Erst ab dem Ende der Exposition erscheinen im Partiturotograf dann die nachträglich mit Bleistift eingetragenen programmatischen Vermerke des Komponisten, die Stationen einer Handlung andeuten:

T. 246: »Sie umarmen einander in seliger Wonne«

T. 359: »Eifersucht und Rachedurst reifen in Othello«

T. 480: »Othello ermordet sie in toller Wut«

30 Vgl. den diesbezüglichen (allerdings nicht analytisch untermauerten) Vorschlag von Roger Fiske, »Shakespeare in the Concert Hall«, in: *Shakespeare in Music*, hrsg. von Phyllis Hartnoll, London 1964, S. 213 f.

31 (Albert Steinberg?), »Antonin Dvorak Leads at the Music Hall«, in: *New York Herald*, 22.10.1892, S. 6. David R. Beveridge in Všenory danke ich herzlich dafür, dass er mir seine Transkription des Artikels wie auch viele weitere Materialien zu den Ouvertüren zur Verfügung gestellt hat, und darüber hinaus für zahlreiche wichtige Hinweise.

32 »Crystal Place – Saturday Concerts«, in: *The Athenaeum* No. 3466, 31.3.1894, S. 419. Auch diese Quelle verdanke ich David R. Beveridge. Die Stelle in der Partitur, die Dvořák selbst mit Othellos letztem Kuss assoziierte (T. 564 ff.), hat allerdings mit Verdis Lied von der Weide nichts gemein; vermutlich meinte der anonyme Rezensent eine andere Passage.

33 Vgl. die Konzertkritik (Albert Steinbergs?) im *New York Herald* vom 22.10.1892, S. 6, wo es heißt: »The final movement is an attempt at portraying in music the last scenes of ›Othello‹ – the prayer of Desdemona, the fierce rage and onslaught of the Moor, and his tragic remorse after the deed is done« (zit. nach der mir freundlicherweise von David R. Beveridge überlassenen Transkription).

34 Das Seitenthema (T. 145) ist bei seiner Wiederkehr am Beginn der Durchführung (T. 277) in der zusammenhängenden Skizze zur Ouvertüre mit dem (tschechischen) Vermerk »Durchführung Desdemona« versehen (s. die Faksimile-Seite bei Antonín Sychra, *Antonín Dvořák. Zur Ästhetik seines symphonischen Schaffens*, Leipzig 1973, Tafel XV im Anhang).

- T. 509: »Sie ... versichert ihn noch ein letztes Mal ihrer Unschuld«
 T. 525: »stirbt ruhig«
 T. 541: »Othello bereut in höchster Verzweiflung seine Tat. Sein Jammer und tiefer Schmerz lässt allmählich nach«
 T. 552: »und er betet«
 T. 564: »Er drückt einen letzten Kuss auf ihre Lippen«
 T. 600: »Seine unselige Tat tritt ihm abermals vor Augen«
 T. 606: »er entschließt sich zum Selbstmord«
 T. 637: »Selbstmord«³⁵

Wie aber ist das Naturthema programmatisch zu verstehen, wenn man die Othello-Thematik als Deutungsrahmen zugrunde legt? Dvořáks Eintragungen helfen hier nicht weiter, wohl aber hilft ein Vergleich mit Verdi. Die Sphäre der Natur spielt bekanntlich gegen Ende von Shakespeares *Othello* insofern eine Rolle, als Desdemona ihre Todesahnung am Ende des IV. Aufzugs mit dem Lied von der Weide artikuliert – jenem Lied, das ihre Mutter einst sang, als sie, von ihrem Geliebten verlassen, starb. Verdis mehrstrophige Vertonung jenes Lieds von der Trauerweide (»salce funebre«) gehört fraglos zu den affektiven Höhepunkten seiner Oper. Insbesondere der eindringliche Klageruf »Salce! Salce! Salce!« mit seinem repetierten Terzfall wird sich – wie jedem Zuhörer – auch Dvořák nachhaltig eingeprägt haben, als er die Oper 1888 in Prag erstmals hörte (s. Notenbeispiel 5). Desdemonas Lied steht in fis-Moll – und eben jenes fis-Moll wählte Dvořák (der nebenbei über ein absolutes Gehör verfügte³⁶) auch als Grundtonart für seine Ouvertüre.

Es fällt nun nicht schwer, den dreimaligen Kleinterzfall von Verdis »Salce!«-Ruf, der *ppp* wie eine Stimme aus der Ferne erklingen soll (*come una voce lontana*), auch in den zu Klagerufen umgewandelten Varianten des Naturthemas wiederzuerkennen, die in Dvořáks *Othello*-Ouvertüre in je verschiedener Einkleidung erscheinen. Insbesondere der Übergang von der dramatischen Durchführung zur (lediglich angedeuteten) Hauptsatzreprise wirkt wie ein instrumentales Gegenstück zu den »Salce!«-Rufen in den drei Strophen von Verdis Lied von der Weide (s. Notenbeispiel 6): In T. 374 der Ouvertüre bringt zunächst ein Zitat des chromatischen Hauptmotivs von Dvořáks *Requiem* op. 89 Desdemonas Todesahnung ins Spiel. Daraufhin baut sich ein naturhafter Klangraum mit oszillierenden Achtel-Ostinati in den Flöten auf – ein klangliches Flimmern, das an Wagners »Waldweben« im II. Aufzug von *Siegfried* erinnert (und so als Chiffre dafür gehört werden kann, dass das gemeinte Lied sich metaphorisch an einen Baum wendet). In diese Klangfläche hinein artikulieren die sordinierten Hörner das zum Klageruf mutierte, in einen verminderten Septakkord mündende Naturthema, klanglich einer schluchzend singenden Singstimme ähnlich (»Singend weinte sie in der öden Heide«, heißt

35 Alles in tschechischer Sprache, vgl. den Revisionsbericht der Gesamtausgabe (s. Anm. 2).

36 Diese Information verdanke ich David R. Beveridge.

Fl.I.II. 390

Cl.I.II.A

Cor.III.IV.E a2 con sordini pp

I. Viol.

II. Viol.

Vle.

Vlc.

Cb.

Fl.I.II. 395

Ob.I.II. mf a2

Cl.I.II.A mf

I.II.Es a2

Cor. a2

III.IV.E fz

Piatti pp

I. Viol. fp

II. Viol. fp

Vle. fp

Vlc. fp

Cb. fp

Notenbeispiel 6: Dvořák, Ouvertüre *Othello*, T. 387

in der Coda der Ouvertüre (T. 596 ff.) auch wirkungsvoll Othellos Erinnerung an seine Mordtat und seinen Entschluss zum Selbstmord symbolisieren (in die Celli versetzt und grundiert von Tremoli auf Fis sowie einem Tamtam ähnlichen Beckenschlägen im *ppp*).

Insgesamt gesehen spielt das Naturthema in Dvořáks Ouvertürenzyklus eine durchaus ähnliche Rolle wie die berühmte, satzübergreifend eingesetzte *idée fixe* in Hector Berlioz' *Symphonie fantastique*. Auf diese Parallele wies be-

reits 1896 ein tschechischer Musikkritiker hin, der das Naturthema in analoger Weise – sich auf Äußerungen Dvořáks berufend – als Symbol für den Komponisten selbst im Wechsel seiner Stimmungen und Erlebnisse interpretierte: die Freuden des Landlebens und der Natur genießend, sich später in der Großstadt wehmütig daran erinnernd und das Gewimmel fliehend, schließlich zuletzt auf Desdemonas angstvolles Gebet im V. Aufzug von *Othello* verfallend.³⁷ Ob es nun tatsächlich autobiografisch zu verstehen ist oder nicht (der Übergang zu Shakespeare wirkt als Erlebnis des Komponisten kaum motiviert): Das Thema verknüpft jedenfalls die drei Ouvertüren wirkungsvoll zu einer Einheit und verändert dabei auch in ähnlich markanter Weise wie Berlioz' *idée fixe* seinen Charakter: Aus dem pentatonischen, vogelrufartigen ›Naturlaut‹ der F-Dur-Ouvertüren (der an das vogelrufartige Hauptthema der G-Dur-Symphonie anknüpft) wird am Ende durch intervallisch-harmonische Verzerrung und Uminstrumentation ein bedrohlicher Klageruf mit Todessemantik. Intakt bleibt dabei allerdings der motivische Kern: der mehrfach repetierte Kleintertzaufstieg. Eben jener Motivkern liefert dann auch die Brücke zu Verdis Lied von der Weide, dessen dreifacher »Salce!«-Ruf seinerseits ja ebenfalls wie ein Naturlaut gestaltet ist (*come una voce lontana*).

Heißt das nun, dass auch Dvořáks »Triple Overture« mit ihrem bis kurz vor der Drucklegung noch beibehaltenen Namen *Natur, Leben und Liebe* eigentlich als verkappte Programmsymphonie zu gelten hat? Darüber wäre zuletzt noch nachzudenken.

Ein explizites Programm wie – paradigmatisch – bei Berlioz' *Symphonie fantastique* liegt bei Dvořáks Ouvertüren-Trias keineswegs vor, selbst wenn man die Angaben des erwähnten Musikkritikers für glaubwürdig hielte. Die ersten beiden Ouvertüren scheinen noch ganz der Tradition der mit einem Sujet verknüpften Konzertouvertüre verpflichtet. Bei der Dritten hat Dvořák gegenüber Simrock immerhin eingeräumt: »Aber Programmusik ein wenig ist es doch«, allerdings lange geschwankt, ob er als Titel überhaupt *Othello* angeben soll, und die programmatischen Bleistift-Vermerke in der Partitur auch nicht abdrucken lassen. Wenn es eine latente, musikalisch virulente Gesamtprogrammatik gibt,³⁸ dann ließe sie sich wohl am ehesten etwa so umreißen: Die F-Dur-Ouvertüre geht von der Natursphäre aus, thematisiert den glücklichen Zustand des einsamen Menschen (oder eben auch Komponisten) in der Natur, seinen Eintritt in gesellschaftliche Bezüge (symbolisiert durch Lied und Tanz) und die Rückkehr in die Natursphäre. Die fast überdreht tänzerisch gehaltene A-Dur-Ouvertüre thematisiert das gesellschaftlich-zivilisatori-

37 Für den Hinweis auf diese Quelle und eine Übersetzung bin ich David R. Beveridge sehr dankbar. Es handelt sich um den Feuilleton-Artikel »O Antonínu Dvořákovi« (Über Antonín Dvořák) in der Zeitung *Národní listy* 34, H. 4, vom 4.1.1896, S. 1, signiert mit »B. –«. Beveridge vermutet hinter dem Kürzel den mit Dvořák befreundeten Musikkritiker Josef Boleška.

38 Šourek liefert in den Vorworten zu den Partituren in der Gesamtausgabe (s. Anm. 2) fantasievolle Beschreibungen, die allerdings bei den ersten beiden Ouvertüren durch keinerlei Angaben des Komponisten gestützt sind.

sche »Leben« mit all seiner Betriebsamkeit und Hektik, gegenüber dem die Rückkehr in die Naturidylle zur bloßen Erinnerung, Utopie oder Episode verkümmert. (Nebenbei bemerkt wird der Tonfall der *Karneval-Ouvertüre* üblicherweise wohl allzu positiv wahrgenommen, denn für den Komponisten selbst muss nach allem, was wir wissen, die Teilnahme an einem Karneval eine erhebliche psychische Belastung dargestellt haben, litt er doch augenscheinlich an Agoraphobie.)³⁹ Die *fis-Moll-Ouvertüre* schließlich thematisiert den völligen Verlust des Naturbezugs und die verhängnisvolle Macht menschlicher Triebe in der von der Natur entfremdeten Gesellschaft. Die Natur wird nur noch vergeblich, im Angesichts des Todes evoziert, wobei mit dem Bild der Trauerweide in der Heide das Ausgangsmoment der einsamen Natur wiederkehrt, reduziert zum fernen, unerreichbaren Bild.

Einem Verständnis als dreisätzige Symphonie wiederum steht zwar letztlich die Entscheidung des Komponisten entgegen, die drei Ouvertüren unter je eigenem Titel und mit eigener Opuszahl drucken zu lassen, weil »jede Ouvertüre ein Ganzes für sich« bilde.⁴⁰ Allerdings könnten für diesen – wie oben dargestellt auffallend spät, nämlich erst im November 1893 artikulierten – Sinneswandel auch ganz pragmatische, nämlich verlags- und aufführungspraktische Motive verantwortlich gewesen sein.⁴¹ Schließlich widerspricht diese Volte doch sehr der Entstehungsgeschichte, der frühen Korrespondenz und auch der bis dahin gepflegten Aufführungspraxis des Komponisten, stets alle drei Ouvertüren im Zusammenhang zu präsentieren, als Zyklus oder »triple overture« mit dem Titel *Natur, Leben und Liebe*. In jedem Fall sind die drei Ouvertüren mit ihrer übergreifenden, sehr komplex-kohärenten Tonartenregie und mit ihrer Thematik – zur Zyklus verklammernden Rolle des Naturthemas kommt noch hinzu, dass sehr vieles in der Motivik, wie sich zeigen ließe, aus dessen intervallischem Kern, dem fallenden Terzfall, generiert scheint – stärker miteinander verknüpft, als es die Sätze der meisten Programmsymphonien des 19. Jahrhunderts sind, Berlioz' *Symphonie fantastique* oder Liszts *Faust-Symphonie* eingeschlossen.

39 Überliefert ist, dass sich Dvořák nicht nur stets in ländlicher Umgebung besonders geborgen und glücklich fühlte, sondern dass er in Großstädten häufig von Ängsten bis hin zu Panikattacken befallen wurde und etwa nicht alleine über belebte Plätze zu gehen vermochte. Michael B. Beckerman hat das als Agoraphobie beschrieben und ausführlich diskutiert (*New Worlds of Dvořák. Searching in America for the Composer's Inner Life*, New York – London 2003, S. 177 – 191); von einer Agoraphobie berichtete auch schon 1921 ein guter Freund des Komponisten, Jindřich Káan (»Z mých vzpomínek [Pokračování]«, in: *Zvon: Týdeník beletristický a literární* XXII/9, 1921, S. 122; freundlicher Hinweis von David R. Beveridge). Eine autobiografische Komponente könnte bei dem imaginären Drama vom tragischen Naturverlust, das die Ouvertüren zu umreißen scheinen, also durchaus mitschwingen.

40 S. oben Anm. 11.

41 Diese Motivation nennt auch der oben erwähnte, sich auf Äußerungen des Komponisten berufende Feuilletonist von 1896 (s. Anm. 37): Die gewählte neuartige Form ermögliche im Unterschied zu einer Symphonie oder Suite auch die separate Aufführung der Teile, die in diesem Fall jeweils für sich »mit ihrer rein musikalischen Poesie« wirken könnten.

Hier kurzerhand von einer verkappten Sujet- oder Programmsymphonie, quasi Dvořáks vorläufiger neunter (und letztlich zehnter) Symphonie zu sprechen, würde aber wiederum nur die Besonderheit dessen verwischen, was Dvořák hier vorgelegt hat: eben nicht einfach eine programmatisch aufgeladene Symphonie – wie er sie wenig später in New York dann tatsächlich noch schrieb –, sondern eine experimentelle Trilogie aus zyklisch miteinander verbundenen »Ouvertüren«, die in konzeptioneller Hinsicht äquidistant zwischen dem 1893 abgeschlossenen Korpus der neun Symphonien und dem 1896/97 komponierten Korpus der fünf Symphonischen Dichtungen op. 107–111 steht. Reizvoll ist hier eben gerade das Vexierspiel zwischen einer Wahrnehmung als Einzelouvertüren und einer solchen als Meta-Werk oder Zyklus, dessen Bestandteile nur dann ihren vollen Gehalt und ihren faszinierenden Ausdrucksreichtum offenbaren, wenn sie auch (wieder) in Konzertaufführungen als Trias erfahrbar werden – als in ihrer Art singuläre Alternative zu einer Symphonie.

| | | |
|--|--|---|
| <p>Claude Debussy (1/2) 2. Aufl., 144 Seiten ISBN 978-3-921402-56-6</p> <p>Mozart Ist die Zauberflöte ein Machwerk? (3) – vergriffen –</p> <p>Alban Berg Kammermusik I (4) 2. Aufl., 76 Seiten ISBN 978-3-88377-069-7</p> <p>Richard Wagner Wie antisemitisch darf ein Künstler sein? (5) 3. Aufl., 112 Seiten ISBN 978-3-921402-67-2</p> <p>Edgard Varèse Rückblick auf die Zukunft (6) 2. Aufl., 130 Seiten ISBN 978-3-88377-150-2</p> <p>Leoš Janáček (7) 2. Aufl., 156 Seiten ISBN 978-3-86916-387-1</p> <p>Beethoven Das Problem der Interpretation (8) – vergriffen –</p> <p>Alban Berg Kammermusik II (9) 2. Aufl., 104 Seiten ISBN 978-3-88377-015-4</p> <p>Giuseppe Verdi (10) 2. Aufl., 127 Seiten ISBN 978-3-88377-661-3</p> <p>Erik Satie (11) 3. Auflage, 119 Seiten ISBN 978-3-86916-388-8</p> <p>Franz Liszt (12) 127 Seiten ISBN 978-3-88377-047-5</p> <p>Jacques Offenbach (13) 115 Seiten ISBN 978-3-88377-048-2</p> <p>Felix Mendelssohn Bartholdy (14/15) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-055-0</p> | <p>Dieter Schnebel (16) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-056-7</p> <p>J.S. Bach Das spekulative Spätwerk (17/18) 2. Aufl., 132 Seiten ISBN 978-3-88377-057-4</p> <p>Karlheinz Stockhausen ... wie die Zeit verging ... (19) 96 Seiten ISBN 978-3-88377-084-0</p> <p>Luigi Nono (20) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-072-7</p> <p>Modest Musorgskij Aspekte des Opernwerks (21) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-093-2</p> <p>Béla Bartók (22) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-088-8</p> <p>Anton Bruckner (23/24) 163 Seiten ISBN 978-3-88377-100-7</p> <p>Richard Wagner Parsifal (25) – vergriffen –</p> <p>Josquin des Prés (26/27) 143 Seiten ISBN 978-3-88377-130-4</p> <p>Olivier Messiaen (28) – vergriffen –</p> <p>Rudolf Kolisch Zur Theorie der Aufführung (29/30) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-133-5</p> <p>Giacinto Scelsi (31) 2. Aufl., 143 Seiten ISBN 978-3-86916-389-5</p> <p>Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten (32/33) 190 Seiten ISBN 978-3-88377-149-6</p> <p>Igor Strawinsky (34/35) 136 Seiten ISBN 978-3-88377-137-3</p> | <p>Schönbergs Verein für musikalische Privat- aufführungen (36) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-170-0</p> <p>Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II (37/38) 182 Seiten ISBN 978-3-88377-171-7</p> <p>Ernst Krěnek (39/40) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-185-4</p> <p>Joseph Haydn (41) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-186-1</p> <p>J.S. Bach »Goldberg-Variationen« (42) 106 Seiten ISBN 978-3-88377-197-7</p> <p>Franco Evangelisti (43/44) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-212-7</p> <p>Fryderyk Chopin (45) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-198-4</p> <p>Vincenzo Bellini (46) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-213-4</p> <p>Domenico Scarlatti (47) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-229-5</p> <p>Morton Feldman (48/49) – vergriffen –</p> <p>Johann Sebastian Bach Die Passionen (50/51) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-238-7</p> <p>Carl Maria von Weber (52) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-240-0</p> <p>György Ligeti (53) – vergriffen –</p> <p>Iannis Xenakis (54/55) – vergriffen –</p> |
|--|--|---|

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

| | | |
|---|---|---|
| <p>Ludwig van Beethoven Analecta Varia (56) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-268-4</p> | <p>Hugo Wolf (75) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-411-4</p> | <p>Gustav Mahler Der unbekannte Bekannte (91) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-521-0</p> |
| <p>Richard Wagner Tristan und Isolde (57/58) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-269-1</p> | <p>Rudolf Kolisch Tempo und Charakter in Beethovens Musik (76/77) – vergriffen –</p> | <p>Alexander Zemlinsky Der König Kandaules (92/93/94) 259 Seiten ISBN 978-3-88377-546-3</p> |
| <p>Richard Wagner Zwischen Beethoven und Schönberg (59) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-280-6</p> | <p>José Luis de Delás (78) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-431-2</p> | <p>Schumann und Eichendorff (95) 89 Seiten ISBN 978-3-88377-522-7</p> |
| <p>Guillaume Dufay (60) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-281-3</p> | <p>Bach gegen seine Interpreten verteidigt (79/80) – vergriffen –</p> | <p>Pierre Boulez II (96) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-558-6</p> |
| <p>Helmut Lachenmann (61/62) – vergriffen –</p> | <p>Autoren-Musik Sprache im Grenzbereich der Künste (81) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-448-0</p> | <p>Franz Schubert »Todesmusik« (97/98) 194 Seiten ISBN 978-3-88377-572-2</p> |
| <p>Theodor W. Adorno Der Komponist (63/64) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-310-0</p> | <p>Jean Barraqué (82) 113 Seiten ISBN 978-3-88377-449-7</p> | <p>W. A. Mozart Innovation und Praxis Zum Quintett KV 452 (99) 126 Seiten ISBN 978-3-88377-578-4</p> |
| <p>Aimez-vous Brahms »the progressive«? (65) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-311-7</p> | <p>Claudio Monteverdi Vom Madrigal zur Monodie (83/84) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-450-3</p> | <p>Was heißt Fortschritt? (100) 157 Seiten ISBN 978-3-88377-579-1</p> |
| <p>Gottfried Michael Koenig (66) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-352-0</p> | <p>Erich Itor Kahn (85) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-481-7</p> | <p>Kurt Weill Die frühen Jahre 1916–1928 (101/102) 171 Seiten ISBN 978-3-88377-590-6</p> |
| <p>Beethoven Formale Strategien der späten Quartette (67/68) 179 Seiten ISBN 978-3-88377-361-2</p> | <p>Palestrina Zwischen Démontage und Rettung (86) 83 Seiten ISBN 978-3-88377-482-4</p> | <p>Hans Rott Der Begründer der neuen Symphonie (103/104) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-608-8</p> |
| <p>Henri Pousseur (69) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-376-6</p> | <p>Johann Sebastian Bach Der Choralsatz als musikalisches Kunstwerk (87) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-494-7</p> | <p>Giovanni Gabrieli Quantus vir (105) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-618-7</p> |
| <p>Johannes Brahms Die Zweite Symphonie (70) 123 Seiten ISBN 978-3-88377-377-3</p> | <p>Claudio Monteverdi Um die Geburt der Oper (88) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-495-4</p> | <p>Gustav Mahler Durchgesetzt? (106) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-619-4</p> |
| <p>Witold Lutosławski (71/72/73) 223 Seiten ISBN 978-3-88377-384-1</p> | <p>Pierre Boulez (89/90) 170 Seiten ISBN 978-3-88377-506-7</p> | <p>Perotinus Magnus (107) 109 Seiten ISBN 978-3-88377-629-3</p> |
| <p>Musik und Traum (74) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-396-4</p> | | |

| | | |
|--|--|--|
| <p>Hector Berlioz Autopsie des Künstlers (108) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-630-9</p> | <p>Der späte Hindemith (125/126) 187 Seiten ISBN 978-3-88377-781-8</p> | <p>Wilhelm Killmayer (144/145) 167 Seiten ISBN 978-3-86916-000-9</p> |
| <p>Isang Yun Die fünf Symphonien (109/110) 174 Seiten ISBN 978-3-88377-644-6</p> | <p>Edvard Grieg (127) 147 Seiten ISBN 978-3-88377-783-2</p> | <p>Helmut Lachenmann (146) 124 Seiten ISBN 978-3-86916-016-0</p> |
| <p>Hans G Helms Musik zwischen Geschäft und Unwahrheit (111) 150 Seiten ISBN 978-3-88377-659-0</p> | <p>Luciano Berio (128) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-784-9</p> | <p>Karl Amadeus Hartmann Simplicius Simplicissimus (147) 138 Seiten ISBN 978-3-86916-055-9</p> |
| <p>Schönberg und der Sprechgesang (112/113) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-660-6</p> | <p>Richard Strauss Der griechische Germane (129/130) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-809-9</p> | <p>Heinrich Isaac (148/149) 178 Seiten ISBN 978-3-86916-056-6</p> |
| <p>Franz Schubert Das Zeitmaß in seinem Klavierwerk (114) 140 Seiten ISBN 978-3-88377-673-6</p> | <p>Händel unter Deutschen (131) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-829-7</p> | <p>Stefan Wolpe I (150) 129 Seiten ISBN 978-3-86916-087-0</p> |
| <p>Max Reger Zum Orgelwerk (115) 82 Seiten ISBN 978-3-88377-700-9</p> | <p>Hans Werner Henze Musik und Sprache (132) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-830-3</p> | <p>Arthur Sullivan (151) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-103-7</p> |
| <p>Haydns Streichquartette Eine moderne Gattung (116) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-701-6</p> | <p>Im weißen Rössl Zwischen Kunst und Kommerz (133/134) 192 Seiten ISBN 978-3-88377-841-9</p> | <p>Stefan Wolpe II (152/153) 194 Seiten ISBN 978-3-86916-104-4</p> |
| <p>Arnold Schönbergs »Berliner Schule« (117/118) 178 Seiten ISBN 978-3-88377-715-3</p> | <p>Arthur Honegger (135) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-855-6</p> | <p>Maurice Ravel (154) 129 Seiten ISBN 978-3-86916-156-3</p> |
| <p>J.S. Bach Was heißt »Klang=Rede«? (119) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-731-3</p> | <p>Gustav Mahler: Lieder (136) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-856-3</p> | <p>Mathias Spahlinger (155) 142 Seiten ISBN 978-3-86916-174-7</p> |
| <p>Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption (120/121/122) 245 Seiten ISBN 978-3-88377-738-2</p> | <p>Klaus Huber (137/138) 181 Seiten ISBN 978-3-88377-888-4</p> | <p>Paul Dukas (156/157) 189 Seiten ISBN 978-3-86916-175-4</p> |
| <p>Charles Ives (123) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-760-3</p> | <p>Aribert Reimann (139) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-917-1</p> | <p>Luigi Dallapiccola (158) 123 Seiten ISBN 978-3-86916-216-4</p> |
| <p>Mauricio Kagel (124) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-761-0</p> | <p>Brian Ferneyhough (140) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-918-8</p> | <p>Edward Elgar (159) 130 Seiten ISBN 978-3-86916-236-2</p> |
| | <p>Frederick Delius (141/142) 207 Seiten ISBN 978-3-88377-952-2</p> | <p>Adriana Hölszky (160/161) 188 Seiten ISBN 978-3-86916-237-9</p> |
| | <p>Galina Ustwolskaja (143) 98 Seiten ISBN 978-3-88377-999-7</p> | <p>Allan Pettersson (162) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-275-1</p> |
| | | <p>Albéric Magnard (163) 129 Seiten ISBN 978-3-86916-331-4</p> |

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

| | | |
|--|--|---|
| <p>Luca Lombardi (164/165) 193 Seiten ISBN 978-3-86916-332-1</p> <p>Jörg Widmann (166) 99 Seiten ISBN 978-3-86916-355-0</p> <p>Mark Andre (167) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-393-2</p> <p>Nicolaus A. Huber (168/169) 187 Seiten ISBN 978-3-86916-394-9</p> <p>Benjamin Britten (170) 143 Seiten ISBN 978-3-86916-422-9</p> <p>Ludwig van Beethoven »Diabelli-Variationen« (171) 113 Seiten ISBN 978-3-86916-488-5</p> <p>Beat Furrer (172/173) 158 Seiten ISBN 978-3-86916-489-2</p> <p>Antonín Dvořák (174) 134 Seiten ISBN 978-3-86916-503-5</p> <p>Sonderbände</p> <p>Alban Berg, Wozzeck 306 Seiten ISBN 978-3-88377-214-1</p> <p>Walter Braunfels 203 Seiten ISBN 978-3-86916-356-7</p> <p>John Cage I 2. Aufl., 162 Seiten ISBN 978-3-88377-296-7</p> <p>John Cage II 2. Aufl., 361 Seiten ISBN 978-3-88377-315-5</p> <p>Darmstadt-Dokumente I 363 Seiten ISBN 978-3-88377-487-9</p> | <p>Hanns Eisler Angewandte Musik 223 Seiten ISBN 978-3-86916-217-1</p> <p>Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch 141 Seiten ISBN 978-3-88377-655-2</p> <p>Klangkunst 199 Seiten ISBN 978-3-88377-953-9</p> <p>Gustav Mahler 362 Seiten ISBN 978-3-88377-241-7</p> <p>Bohuslav Martinů 160 Seiten ISBN 978-3-86916-017-7</p> <p>Mozart Die Da Ponte-Opern 360 Seiten ISBN 978-3-88377-397-1</p> <p>Isabel Mundry 197 Seiten ISBN 978-3-86916-157-0</p> <p>Musik der anderen Tradition Mikrotonale Tonwelten 297 Seiten ISBN 978-3-88377-702-3</p> <p>Musikphilosophie 213 Seiten ISBN 978-3-88377-889-1</p> <p>Philosophie des Kontrapunkts 256 Seiten ISBN 978-3-86916-088-7</p> <p>Wolfgang Rihm 163 Seiten ISBN 978-3-88377-782-5</p> <p>Arnold Schönberg – vergriffen –</p> <p>Franz Schubert 305 Seiten ISBN 978-3-88377-019-2</p> | <p>Robert Schumann I 346 Seiten ISBN 978-3-88377-070-3</p> <p>Robert Schumann II 390 Seiten ISBN 978-3-88377-102-1</p> <p>Der späte Schumann 223 Seiten ISBN 978-3-88377-842-6</p> <p>Manos Tsangaris 201 Seiten ISBN 978-3-86916-423-6</p> <p>Anton Webern I 315 Seiten ISBN 978-3-88377-151-9</p> <p>Anton Webern II 427 Seiten ISBN 978-3-88377-187-8</p> <p>Hans Zender 168 Seiten ISBN 978-3-86916-276-8</p> <p>Bernd Alois Zimmermann 183 Seiten ISBN 978-3-88377-808-2</p> |
|--|--|---|